

MUSICA POPULAR e IDENTIDAD LATINOAMERICANA

Luis Vitale

*Corresponde al Capítulo XII del libro :
LA LARGA MARCHA POR LA UNIDAD Y LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA.
De Bolívar al Che*

Para una mayor comprensión del siglo XX latinoamericano es muy importante reconstruir la vida cotidiana y la cultura; o, mejor dicho, vida cotidiana-cultura porque muchos aspectos de la vida cotidiana son culturas y, a su vez, expresiones culturales forman parte de la vida cotidiana. La cultura no sólo es lo artístico y los libros sino también la comida, los juegos, el deporte, la forma de entretención y el uso del tiempo libre. El imaginario social de un pueblo y la forma en que se expresan las "mentalidades" son también un reflejo cultural de un determinado período histórico.

La vida cotidiana refleja los aspectos más íntimos de un pueblo, ya que en el diario vivir reproduce la influencia ideológica de la sociedad. Está condicionada por las normas impuestas por el Estado, pero tiene una relativa autonomía y dinámica propia, que a veces las desborda en movimientos alternativos o contraculturales. Por eso, la clase dominante trata de regimentar la cotidianidad, sobre todos de los oprimidos, por medio de planes de educativos y códigos civiles.

La sociedad civil se expresa con mayor transparencia en la vida cotidiana, pues en ésta se dan las manifestaciones más espontáneas de las personas en pos de pequeños resquicios de libertad y autonomía personal. La cotidianidad refleja la alienación humana, pero también formas de desalienación, de protesta y rebelión, que en algún momento del proceso histórico estallan o se canalizan por distintas vías.

En un mismo país latinoamericano pueden coexistir varios modos de vida, tanto de clase como étnicos. Las comunidades de los Pueblos Originarios tienen una vida cotidiana secular muy distinta al resto de la sociedad, diferenciación que también se da en las comunidades negras del Caribe y Brasil. En la vida cotidiana de esos pueblos es donde se expresan más claramente sus diferencias con el régimen de dominación. Sus costumbres, su religión, sus danzas, su arte y medicinas propias siguen constituyendo formas de resistencia y de reafirmación de su específica identidad cultural.

La identidad no está dada de una vez y para siempre. Es un proceso. Se va haciendo en la continuidad histórica, en la pertenencia a un territorio, a una

lengua, a una clase, a un género o una etnia. No hay una sola identidad. La identidad

nacional y latinoamericana comenzó a forjarse en el siglo XIX y se reafirmó con el rechazo a las invasiones norteamericanas del siglo XX. La frase del poeta Machado "el camino se hace al andar" tiene relación con el proceso de la identidad que siempre se está haciendo, con sus avances y retrocesos. En tal sentido, la música, la novela, la poesía, el teatro y el cine, como expresión de vida cotidiana, contribuyen a reafirmar nuestra identidad.

Las demandas planteadas por el proceso de urbanización determinaron un salto cuanti-cualitativo de los medios de comunicación. Tanto los diarios y revistas como las radios alcanzaron una circulación y sintonía nacional. La Radio

cambió en parte la vida cotidiana a partir de 1920. Se escuchaba al levantarse, al mediodía mientras se almorzaba y en la noche al acostarse. Quizá sin pretenderlo, la radio transmitió una cultura que hizo suya, a su manera, el pueblo.

Los deportes, particularmente el fútbol y box, se manifestaron en apreciable medida gracias a las transmisiones radiales. El humorismo radial y el radioteatro se hicieron populares entre las décadas del 30 al 60, especialmente en las mujeres que trabajaban sólo en sus casas. La voz era la clave del embrujo en el radioteatro, como luego lo será la imagen en la TV, estimulando la imaginación. Si esto lo experimentaban los habitantes de la ciudad, pronto lo vivieron los campesinos con la incorporación de la radio a pila.

La Televisión se expandió a partir de la década de 1960, convirtiéndose no sólo en la principal entretenimiento sino en el medio de comunicación clave para difundir masivamente la ideología de la clase dominante y alterar diariamente la vida cotidiana de nuestros pueblos.

El Cine se constituyó pronto en uno de los principales hábitos en el uso del tiempo libre. La imagen empezó a enriquecer y, con el advenimiento del cine sonoro en la década de 1930, a redimensionar la palabra, no a reemplazarla como en el cine mudo. Así, la magia del cine envolvió a la humanidad y también a millones de latinoamericanos, que se convocaban varios días a la semana para ver esa pantalla que los introducía en mundos no vislumbrados. Precisamente, una de las principales salidas de las parejas comenzó a ser el cine, la invitación al "biógrafo".

Pronto se generalizó el cine continuado y los programas con tres películas por función. A veces, la película se interrumpía porque no alcanzaba a llegar el rollo que traía el joven de la bicicleta de otra sala. Cuando la película se cortaba, el público protestaba hasta que era reparada. En la época del cine mudo, los intervalos eran animados por una orquesta.

Los espectadores participaban activamente aplaudiendo o pifiando la repetición de escenas, como sucedía con las películas donde cantaba Carlos Gardel, o alentando con gritos a la joven estrella que estaba en peligro o riéndose a carcajadas con las bromas del Gordo y el Flaco y de los hermanos Marx. Se iba en familia a ver a la graciosa Shirley Temple, imaginario artístico de las adolescentes. Pronto, los niños pudieron ver las películas de dibujos animados, que estimulaban nuevos escenarios a su imaginación.

El cine latinoamericano tuvo bastante acogida, especialmente en los sectores populares, porque era hablado en el propio idioma de los espectadores. Aunque parte de las películas latinoamericanas no tenían la calidad de las europeas y norteamericanas, el público iba a verlas con agrado. Largas colas para sacar entradas se hacían en los cines donde se pasaban preferentemente películas mexicanas, sobre todo aquellas en que participaba María Félix, la de "Dona Bárbara", fotografiada por Gabriel Figueroa. Las voces de Jorge Negrete, Vargas y Pedro Infante arrancaban aplausos y los dichos de "Juan Charrascado", protagonizado por Pedro Armendáriz, eran repetidos a la salida del cine, en el trabajo, microbuses y bares. Las películas de Cantinflas, vigentes hasta hoy como las de Chaplin, fueron vistas por un público muy numeroso que colmó otras salas, en particular con "La vuelta al mundo en 90 días".

Las películas argentinas también tuvieron buena acogida, en especial las del humorista Luis Sandrini, como "El diablo andaba en los choclos", "Bartolo tenía una flauta" y "La cigarra es un bicho". El ascenso de la clase trabajadora en el momento que se dio el film "Las aguas bajas turbias", de Hugo del Carril, explica su acogida. Otro público, que nunca fue tan numeroso como el que asiduamente iba a ver los filmes europeos y estadounidense, gustó de interesantes películas argentinas, como "El jefe", "La guerra gaucha" por Enrique Muñiz y Elías Alippi, "Dios se lo pague", protagonizado por Amelia Bence y "Pelota de trapo" dirigida por Armando Bo. Una de las películas brasileña que gustó mucho fue "O Cangaço". Ciertas obras de Teatro también contribuyeron al proceso de formación de la Identidad latinoamericana. Uno de los autores más representativos del teatro popular de las primeras décadas del siglo XX fue Florencio Sánchez.

Empapado de los problemas de la clase trabajadora uruguaya y argentina por haber colaborado con los sindicatos y conocedor de la conflictiva situación de las madres solteras, escribió la obra Nuestros Hijos en defensa de ellas. En el campo uruguayo transcurre la acción de M'hijo el doctor y en Entre Ríos la de Bartranca Abajo, una de sus mejores obras de teatro. Al decir de Arturo Vázquez, "es Barranca Abajo obra viviente y áspera como efigie tallada a hachazos en el ñandubay de las selvas nativas".³⁹⁶

Asimismo, pone sobre el tablado temas urbanos. En Familia estrenada en 1905 y en Los muertos, fuente de inspiración para los letristas de tango. En la obra Nuestros hijos se lanza audazmente con un texto de tesis social sobre el problema del matrimonio, al igual que Los derechos de la Familia, obras muy criticadas por la moralina de su tiempo.

Mientras visitaba los conventillos y los sindicatos para beber en las fuentes del saber popular las palabras que volcaba en las obras de teatro, Florencio Sánchez escribía los guiones al dorso de los impresos de correos. Interpretaba el sentir popular rural y urbano con temas que iban desde la vida de los charrúas hasta las familias de los suburbios más pobres.

Escribió no para un público "selecto" sino para los sectores populares a los cuales llegaba su mensaje transparente. Autodidacta, fue el mejor dramaturgo de su tiempo. Impactado por la vida y obra de Sánchez, el especialista en literatura hispánica, Enrique Díez-Canedo sostuvo:

"No sólo en las repúblicas del Plata, sino en toda la América de habla hispana, a mi entender, antes de Florencio Sánchez, faltan las obras maestras de la talla, por ejemplo, de Barranca Abajo. Y para encontrar autor dramático comparable a él en todo el territorio americano, ya no sólo en el de habla española, tenemos que llegar a nuestros días hasta tropezar en los Estados Unidos con un Eugene O'Neill".397

Al mismo tiempo se acrecentaba la lectura de escritores latinoamericanos. Libreros de aquel período (1935-60) recuerdan que las novelas latinoamericanas que más demandaba el público eran: "Doña Bárbara" de Rómulo Gallegos, "La Vorágine" de Eustaquio Rivera, "Los de abajo" de Mariano Azueda y "El mundo es ancho y ajeno" de Ciro Alegria.

El hábito de la lectura en nuevas franjas de la población a partir de 1930, constituye un hecho histórico de trascendental importancia en la vida cotidiana de nuestros pueblos, como también lo fue el auge del Ballet, el Teatro, los Coros y las Orquestas Sinfónicas, contribuyendo al proceso de democratización de la cultura iniciada en América Latina en las décadas de 1930 y 1940.

Reconstruir el significado sociológico de nuestra novelística es reconstruir, en apreciable medida, la historia latinoamericana, pues redimensiona la vida cotidiana. La novela y el cuento no son una prueba prioritaria para la ciencia histórica, pero constituyen un testimonio inapreciable para el análisis del modo de vida. Entregan, a veces, aproximaciones a la realidad más relevantes que las cifras estadísticas y los documentos oficiales, por lo además impregnados por la ideología de la clase dominante.

De ahí, la importancia de analizar las obras de Balzac, Zola, Victor Hugo, Stendhal, Dickens y otros, como fuente testimonial para reconstruir la Europa del siglo XIX. Del mismo modo, el historiador que aspire a recrear la contemporaneidad norteamericana, desde 1900, tendrá que releer a John Dos Pasos, Theodore Dreiser y Howard Fast.

Asimismo, no se puede comprender la historia viva de la América Latina del siglo XIX sin integrar las agudas observaciones de la realidad del colombiano Tomás Corrasquilla, del mexicano José López y Portillo, del chileno Alberto Blest Gana o de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Para reconstruir la vida cotidiana del siglo XX son relevantes las apreciaciones contenidas en las novelas de Ciro Alegria, José María Arguedas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Miguel Angel Asturias, Roa Bastos, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Mario Vargas Llosa y otros.

En tal sentido, son inapreciables para un historiador las observaciones de Ciro Alegria y José María Arguedas sobre los pueblos originarios andinos. Del mismo modo, Juan Rulfo y Miguel Angel Asturias contribuyen a comprender la realidad campesina de México y Centroamérica, así como García Marquez nos ayuda a entender la compleja cosmovisión de los pueblos de Colombia. La novela "Yo el Supremo" de Roa Bastos es paradigmática sobre el comportamiento de los dictadores de Latinoamérica. Para un análisis sociológico de la vida urbana es fundamental la lectura de

las obras de Mario Benedetti, Julio Cortázar, Ernesto Sabato y Mario Vargas Llosa .

Ya lo había dicho el historiador de la literatura y el arte, Arnold Hauser: "que las obras de literatura constituyen una rica fuente de conocimientos no precisa de prueba especial".³⁹⁸ El novelista logra a veces dar una mejor apreciación que los científicos sociales de la compleja situación de la relación Individuo-Sociedad. Concientemente o no, el novelista proyecta de algún modo una imagen transparente o desvaída o fragmentaria de seres humanos que respiran la atmósfera de su época.; habla por la boca de su tiempo, inclusive en obras como el "Ulises" de Joyce. En todo novelista esta inmanente la ideología, la moral, el trasfondo social y, sobre todo, el ambiente cultural de su país. Por eso, una novela no es independiente de su tiempo, aunque trate de escaparse de la realidad por razones estéticas o imaginativas.

Hacer sociología histórica de la novela y el cuento requiera separar lo que es pura subjetividad del autor, lo que hay de observación concreta de la Sociedad, lo que es aspiración de deseos y lo que omite o idealiza. No se trata de evaluar una novela por su capacidad de reflejar la realidad, concepción anacrónica sustentada por los partidarios del "realismo socialista". Lo básico es que sea testimonio de un período histórico, una fuente de las ciencias sociales, un aporte a la sociología de la cultura latinoamericana, una contribución a la identidad nacional.

La temática de nuestros novelistas fue cambiando al compás de las transformaciones socioeconómicas de la América Latina del siglo XX. En las primeras décadas, estuvo centrada en la vida cotidiana campesina, minera y de los pueblos originarios. A partir de 1930, con la emergencia industrial y el proceso de urbanización, los temas fueron más ciudadanos. A principios del siglo XX, los novelistas latinoamericanos se fueron adscribiendo a las corrientes literarias denominadas naturalistas, cuyo realismo fue distinto al de los novelistas urbanos.

En definitiva, el cuento y la novela son una fuente testimonial relevante para la reconstrucción del pasado; como dijo el escritor Joaquín Edwards Bello: "hacen falta muchos novelistas que nos digan algo de la vida íntima, o de la sub-historia. Necesitamos saber qué se comía, cómo se maba, cómo se vestían las señoras, cómo calzaba la gente (...) Es preciso conocer no solamente la copa del árbol, sino también las raíces".³⁹⁹ Por eso, la novela y el cuento, como la pintura y otras artes, han contribuido a forjar nuestra identidad latinoamericana.

La Música Popular es también una fuente para reconstruir el pasado. Sin ser una prueba histórica prioritaria, es un testimonio invaluable para apreciar la forma de sentir y danzar de los pueblos. Refleja la vida cotidiana de segmentos mayoritarios de la sociedad. De manera directa expresa las alegrías y tristezas, amores y desencantos; el transcurrir urbano o rural; la vida de cafés y bares; la protesta étnica y de clase; en fin, la música popular, sobre todo con letra, expresa una forma de ver y sentir la realidad de un determinado momento histórico.

Sus mensajes contribuyeron, en una medida no debidamente evaluada aún, a la formación de la conciencia de nuestros pueblos, pues las letras de las músicas fueron escuchadas y cantadas por millones de personas, especialmente a partir de la generalización de los medios masivos de comunicación.

La música popular es parte de la historia. No solo es testimonio de una época sino que también continúa haciendo historia.

Respecto de los estilos donde la música y el ritmo es primordial cabe anotar que a pesar de que las letras sólo desempeñan el papel de complemento, en ciertos casos adquieren relevancia propia, como se puede apreciar en numerosas letras de tangos, bambucos colombianos, rancheras mexicanas, valsecitos peruanos, murgas uruguayas e inclusive salsas de Rubén Blades.

Si bien es cierto que en América Latina durante la colonia y el siglo XIX han existido formas musicales, opinamos que desde 1930 aproximadamente se dieron principalmente 3 músicas urbanas generalizadas: el tango, el bolero y la salsa. Obviamente, esta especificación no desconoce la significación de la música folklórica y de otros ritmos urbanos. Lo que queremos es enfatizar en el carácter generalizado a nivel de toda América Latina que adquiere el tango, el bolero y la salsa, como expresión de los problemas de la vida cotidiana de las grandes ciudades. Esas músicas surgieron en dos momentos distintos del proceso de urbanización. El tango y el bolero se difundieron de un modo generalizado entre 1930 y 1960, cuando el crecimiento de las urbes fuera estimulado por el inicio de la industrialización y la migración campo-ciudad; y la salsa, en el momento de auge de la sociedad industrial-urbana.

Tanto el bolero y el tango como la salsa se convirtieron en música generalizada en toda Latinoamérica por el ritmo y la letra. Un ritmo sensual que incitaba a bailar, acompañado de una letra que expresaba los problemas de la urbe y de los migrantes nacionales y extranjeros. Al generalizarse en todas las ciudades contribuyeron a forjar nuestra identidad y a profundizar una forma latinoamericana de sentir, oír y danzar.

Bailado y cantado durante décadas, el tango transmitió una contracultura hasta mediados del siglo XX. Sus letras reflejaron los problemas de los oprimidos, las frustraciones, los amores y desencantos. Tuvo amplia acogida no sólo de los argentinos y uruguayos, sino de la mayoría de los pueblos latinoamericanos que sufrían también los mismos problemas, de tipo urbano.

Por eso, el tango no debe considerarse sólo como música rioplatense sino como un fenómeno socio-cultural latinoamericano, al convertirse en la primera música popular urbana generalizada en todos los países, difundida masivamente por la radio, los primeros discos y los comienzos del cine sonoro. Restringir solamente el tango al Río de la Plata es ponerle límites a un proceso que se propagó por todas las urbes de América Latina.

Es efectivo que el tango nace en los arrabales de Buenos Aires y Montevideo. Pero sería un error considerar que sólo es tango el de las primeras décadas del siglo XX. Tango es también el de las décadas del 30,40 y 50, fase en que se expande por América Latina. Es el tango de masas, que ha desbordado a

sus prístinos cultores arrabaleros, transformándose de un hecho parroquial en un fenómeno musical de alcances socio-culturales continentales.

El tango se bailó y canto también en México y Centroamérica, en Venezuela y Cuba donde se siguen haciendo grandes festivales. El país en que más se arraigó el tango fue Colombia, especialmente en Medellín, donde existe una subcultura del tango tan manifiesta que hasta los jóvenes saben más letras que los rioplatenses. Varios colombianos son autores de música tanguera.⁴⁰⁰ En Chile y en Ecuador, se escuchaba con la misma atención que el pasillo, quizá porque tenía similar hondura sentimental. En algunos círculos limeños, el tango le disputaba la pista al valsecito peruano.

Analizado el tango en una dimensión continental, como hecho sociocultural, la figura de Carlos Gardel adquiere una relevancia mayor, pues el pueblo latinoamericano hizo suyo a Gardel.

Una de las razones del éxito del tango fue la forma especial de bailar juntos, tan apretados hombre y mujer, pierna con pierna, fenómeno que no era corriente en las danzas populares de entonces. El tango fue uno de los primeros bailes del mundo en que la pareja danza tan pegada. Recordando esos tiempos, Galeano, apunta: "la pareja se desliza, se despereza y se florea en cortes y filigramas".⁴⁰¹

Otra de las causas del éxito masivo del tango fueron sus letras. En ellas se recogió "lo que el pueblo piensa y se le proponen pensamientos y sentimientos que el pueblo reconoce como suyos"⁴⁰² Esas letras expresaron la soledad del hombre que emigró del campo o de Europa sin su familia, la necesidad de afectos y de amigos, el barrio como refugio ante la hostilidad de la gran ciudad y como una manera de superar el anonimato, el desempleo, la marginalidad, la desigualdad social, la evocación de la madre como manifestación edípica de la indefensión ante el medio, el machismo como reacción suprema de esta debilidad personal, el submundo de las mujeres obreras, de las empleadas domésticas y modistas, que a veces estaban obligadas a convertirse en prostitutas y un sinfín de problemas urbanos.

Los primeros integrantes de las orquestas de tango fueron en su mayoría trabajadotes. Arolas, pintor; Greco, canillita; Villoldo, gráfico; Agustín Bardí, empleado de tienda; Alfredo Bevilacqua, obrero maderero; Francisco Pracánico, obrero; Juan Maglio, mecánico.

Las letras de tango constituyeron, pues, una manifestación primaria de filosofía existencial, una especie de "filosofía de la vida". Se sublima el amor, se muestra guapeza como expresión inconsciente de debilidad, variadas formas de rebeldía. Sin pretender agotar la problemática del tango -y menos codificarla- podríamos señalar las siguientes temáticas: a) denuncia social, b) de crítica al arribismo, c) de la vida de inmigrantes europeos y migrantes criollos del campo con sus nostalgias y necesidades de afecto, d) de evocación materna, e) de expresión machista manifiesta, f) de un embrión de rebeldía femenina, g) de recordación del barrio, h) de desilusiones, desencanto y muerte, i) de memorias del pasado y de nostalgia. ⁴⁰³

Estas letras constituyen una fuente importante de reafirmación de la identidad latinoamericana, especialmente los tangos de denuncia social, como *Jornalero* de Atilio Carbone: "Trabaja y trabaja/ semanas enteras/

tirando la fragua/ golpeando el cincel/ Hoy cumple veinte años/ de dura tarea/ veinte años de yugo en el mismo taller... O el tango "Al pie de la Santa Cruz Cruz": "Declaran la huelga/ hay hambre en las calles/ es mucho el trabajo/ y poco el jornal; / y en ese entrevero /de lucha sangrienta/ se venga en un hombre/ la ley patronal/. Recibe amarguras como recompensa/hasta el desahucio/por su vejez./Este es el premio que brinda/el instinto burgués./Jornalero: a juzgar por lo que he visto/a juzgar por lo que he oído/la verdad voy a decir/es amargo/cuando dice un holgazán:/ si te gusta bien/ y si no te vas".

La crítica a la burguesía se reitera en Acquaforte: "Un viejo verde que gasta su dinero/ emborrachando a Lulú con el champán/ Y le negó el aumento a un pobre obrero/ que le pidió un pedazo más de pan./ Y pienso en la vida/ las madres que sufren/ los hijos que vagan/ sin techo y sin pan,/ vendiendo la Prensa/ ganando dos guitas./ ¡Qué triste es todo esto!/ Quisiera llorar".

La existencia miserable de los canillitas inspiró más de un tango; en Pajarito, el letrista decía: "Mientras ganas tus centavos/canta ¡bravo!/ la canción de los esclavos/ la canción que en las urbanas arterias/ callejeras/ vengará un día tus miserias de gorrión".

Las repercusiones de la crisis mundial de 1929-30 fueron puestas de manifiesto en el tango Al mundo le falta un tornillo: "Hoy se vive de prepo/ y se duerme apurao/ y la barba hasta Cristo se la han afeitao./ Hoy se lleva a empeñar/al amigo más fiel/ nadie invita a morfar/ todo el mundo en el riel./ Al mundo le falta un tornillo/ que venga un mecánico/ a ver si lo puede arreglar"

El poeta lloraba por este cuadro de opresión en Tango Buenos Aires: "Y a la salida de la milonga/ hay una nena pidiendo pan".

Evidentemente esta letra no podía satisfacer a quienes buscaban una salida revolucionaria a la situación aguda de lucha de clases que vivía entonces Argentina. Pero nadie puede negar que estas eran letras -testimoniales, representación de una época, vista por poetas de un hondo sentido crítico, con amargura, sátira y una buena dosis de pesimismo, sin aceptar ni menos congelar la estructura social existente.

No todos los letristas de tango tenían esta misma visión del mundo; muchos llegaron por conveniencia a una aceptación acrítica del sistema. Los menos, pero los mejores, fueron consecuentes hasta donde tuvieron fuerzas, como Discépolo, quien dijo que su tango más sentido era Yira...Yira: "Cuando la suerte que es grela/ fayando y fayando/ te largue parao; / y cuando estés bien en la vía, sin rumbo, desesperao;/ cuando no tengas ni fe/ ni yerba de ayer/ secándose al sol;/ cuando rajés los tamangos/ buscando ese mango/ que te haga morfar./ La indiferencia del mundo -que es sordo y es mudo/ recién sentirás..."

Otro de sus tangos, Cambalache, estuvo a punto de ser prohibido en 1935 por su letra, más vigente que nunca al finalizar el siglo XX: "Que el mundo fue y será una porquería/ ya lo sé/ ¡En el quinientos seis/ y en el dos mil también! /Que sienpre ha habido chorros, maquiavelos y estafaos/ contentos y amargaos/ valores y dublé./ Pero que el siglo veinte/ es un despliegue de maldá insolente/ Ya no hay quien lo niegue/ Vivimos

revolcaos en un merengue/ y en el mismo lodo/ todos manoseaos./ Hoy resulta que es lo mismo/ ser derecho que traidor/ Ignorante, sabio o chorro/ generoso o estafador./ Lo mismo un burro/ que un gran / nos han igualao. /Si uno vive en la impostura /y otro roba en su ambición, /¡da lo mismo que si es cura, /colchonero, rey de bastos, /cara-dura o polizón! (...) ¡ Qué falta de respeto, qué atropello /a la razón! / cualquiera es un señor! /Cualquiera es un ladrón! /Mezclao con Stavinsky Don Bosco /y 'La Mignón', /Don Chicho y Napoleón, /Carnera y San Martín(...) /Igual que en la vidriera irrespetuosa /de los cambalaches /se ha mezclao la vida, / y herida por un sable sin remaches /ves llorar la Biblia /contra un calefón (...) /¡ Siglo veinte, cambalache /problemático y febril (...) /El que no llora no mama /y el que no afana es un gil ! /¡ Dale que va. / ¡ Que allá en el horno /nos vamos a encontrar! / No pienses más, /sentáte a un lao, /que a nadie importa /si naciste honrao! / Es lo mismo el que labura noche y día como un buey, que el que vive de los otros, /que el que mata, que el que cura/o está fuera de la ley (...)"

En el tango ¿Qué vachaché?, Discépolo satiriza los personajes para quienes sólo cuenta el dinero: "Lo que hace falta es empacar mucha moneda/ vender el alma, rifar el corazón,/ tirar la poca decencia que te queda,/ plata, plata y plata (...) plata otra vez/ Así es posible que morfés todos los días, / tengás amigos, casa, nombre (...) lo que quieras vos./ El verdadero se ahogó en la sopa,/ la panza es reina y el dinero es Dios./ ¿Pero no ves, gilito embanderado,/ que la razón la tiene el de más guita? / Que la honradez la venden al contado/ y a la moral la dan por moneditas? (...) ¡tirate al río! no embromés con tu conciencia,/ sos un secante que no hace ni reir (...) ¿Qué vachaché?/ Hoy ya murió el criterio,/ vale Jesús lo mismo que el ladrón".

Sin pelos en la lengua, habló el poeta del tango Camouflage: "Hoy en día todo es grupo/disfrazado de verdad./ Una sarta de mentiras/ ha invadido la ciudad./ Cualquier gato con tarjeta/ se las da de gran señor/ y los chorros se dan cita en el campo del honor./ El que ayer viste en tranvía/ en colectivo o de a pie/ hoy maneja coche nuevo/ sin saber cómo y por qué,/ y la que viste fregando/ con modesto delantal/ se bate que es artista en el cine nacional./ Camouflage, apariencias engañosas/ que no dejan ver las cosas/ como son en realidad.../ En el curso de la vida/ todo el año es carnaval,/ con careta de angelito/ disfrazado va el chacal/ el perdido de decente".

Casi sin comentarios. Como si fuera hoy...

La evocación del campo está reiterada en numerosos tangos, a veces acansionados, que expresaban el sentir de un gran sector de habitantes de Buenos Aires que habían migrado del campo a la ciudad. Uno de los más escuchados fue Guitarra, guitarra mía, de Gardel y Le Pera: Guitarra, guitarra mía,/ por los caminos del viento/ vuelan en tus armonías/ coraje, amor y lamento.../ Azules noches pamperas/ donde calmé sus enojos./ Hay dos estrellas que mueren/ cuando cuando duermen sus ojos.../ Midiendo enormes distancias/ hoy brotan de tu encordado/ sones que tienen fragancias/ de un tiempo gaucho olvidado./ Cuando se eleva tu canto/ cómo se aclara la vida;/ a veces tienen tus cuerdas/ caricias de dulces/ trenzas renegridas./ ¡Como ave azul sin amarras/ así es mi criolla guitarra!". Esta bella poesía conmovió a los llegados del interior, quienes pronto la popularizaron de boca en boca, con el fin de mostrarle con orgullo a los porteños de cuna las bellezas del campo.

Esta referencia manifiesta a la vida del migrante criollo se refleja hasta en el título: golondrina era la denominación que tenía en Argentina el peón temporero o afuerino, que iba de una zona a otra en busca de trabajo ocasional, ya sea de siembra o cosecha. Este jornalero "golondrina"- requerido por el pujante capitalismo agrario de las primeras décadas del siglo XX- se convertía a veces en obrero permanente, ya sea porque se aquerenciaba con una moza o porque encontraba trabajo fijo en el mismo campo donde había sido contratado o en el pueblo vecino. Pero en general continuaba siendo el trabajador golondrina llamado peyorativamente "croto" por los pueblerinos.

El sentimiento trágico del sexo, al decir de Unamuno, tan característico de los latinos, se proyecta en las letras de tango. "Hay en el tango un resentimiento erótico y una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad, ya que el sexo es una de las formas primarias de poder. El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado, al cubo, no sea que en una de éstas ni siquiera lo consideran macho a la primera potencia"

El Bolero fue una de las canciones más escuchadas y bailadas entre 1930 y 1970, siendo otra de las músicas populares generalizada en nuestra América. Su ritmo lento se conjugaba con una letra que cantaba al amor, a la desesperanza, a la conquista frustrada o no, en fin, a lo que querían escuchar las parejas que delicadamente juntaban sus cuerpos y muy especialmente sus mejillas.

El bolero encantó tanto a los sureños, cuyos bailes eran lentos, como a los movedizos caribeños. Generaciones escucharon con embeleso a José Mojica, Lucho Gatica o un Chucho Navarro cantando las letras de Agustín Lara, H. Martins, Alberto Domínguez y otros, entre ellas "Bésame, bésame mucho/ como si fuera esta noche/ la última vez..." o aquella "Noche de Ronda": "Luna que se quiebra/ sobre las tinieblas/ de mi soledad/ ¿adonde va?..." Millones de enamorados latinoamericanos cantaron "Caminemos": "No, ya no debo pensar que te amé/ es preferible olvidar que sufrir..." o "Perfidia": "Mujer, si puedes tu con Dios hablar/ pregúntale si alguna vez/ te he dejado de adorar..."

No todos los boleros tuvieron letras llamadas entonces "melosas". Algunos, como "Angelitos negros" reflejaron a protesta ante la discriminación racial: "Pintor que pintas iglesias/ pinta angelitos negros/ ya que nunca te acordaste/ de pintar un angel negro..."

El Corrido, originado en el romance español, especialmente en el "corrio" o "carrerilla", adquirió nuevas fuerzas en tierra mexicana, como género literario narrativo, con variadas métricas y de "pie quebrado o de medida más larga",⁴⁰⁴ Conocido por el público latinoamericano a través de Jorge Negrete y Pedro Infante, el corrido se remonta al período de la lucha anticolonial e independentista: "Señor Virrey Apodaca/ ya no da leche la vaca/... ahora ya no hay más que pollos/ y esos son para los criollos".

A raíz de la agresión norteamericana, que terminó arrebatándole la mitad del territorio a México a mediados del siglo XIX, la vena popular se volvió a expresar en el "Corrido de los Americanos": "Ay, amigos míos/ les voy a

contar/ lo que ha pasado/ en esta ciudad;/ Entraron los yanquis/ me arriesgo a pelear/ y a la pasadita/ dan, darán, dan, darán./ Los yanquis malvados/ no cesan de hablar/ que habrán de acabar/ con esta nación/ yo les digo nomás/ el día llegará/ y a la pasadita/ dan, darán, dan, darán". Nuevamente se iba a expresar con ocasión de la invasión francesa en la década de 1860. Uno de esos corridos fue dedicado al combatiente de la resistencia Nicolás Romero: "El francés retrocedía/ cuando miraba al valiente.../La guerra fue sangrienta./ Juárez, Iglesias y Lerdo/ Corona y Riva Palacio/ con mucho valor/ dominaron al traidor.../ Ya con esta me despido/ de esta bella capital;/ aquí se acaba el corrido del triunfo de la nación".

El corrido alcanzó su máxima expresión en la Revolución de 1910-20. Algunas de sus letras son un testimonio histórico de la primera gran revolución campesina; parecen epopeyas, donde se destacan los cantos de heroísmo a la par que se critican las cobardías. En el corrido "Ideales de la Revolución", se cantaba: "Pueblos esclavos de gobiernos venales/ yo les suplico me presten atención/ para decirles cuales son/ los ideales por los que lucha/ la actual revolución./ Lo primero combatir contra los tiranos/para arrancarles la amada libertad...

La figura señera de Emiliano Zapata inspiró numerosos corridos: "El jefe Zapata, no estando conforme, después de haber conquistado,/ se salió de Cuatla/ Se fue rumbo a Neneculeo/ que era su tierra natal.../ Porque era un hombre valiente/nuestro general suriano/ querían políticamente por completo exterminarlo". También se hizo famoso el corrido "Pancho Villa": "Señores tengan presente/ y pongan cuidado/ Villa ha sido asesinado.../ Despedida no le doy,/ la angustia no es muy sencilla./ La falta que hace /a mi patria/ el señor Francisco Villa". Uno de los tantos corridos sobre Villa, decía: "Iba dejando Parral/ el valiente general/ autor de la Cucaracha /La cucaracha, la cucaracha ya no puede caminar/ porque no tiene/ porque le falta/ marihuana que fumar/ Pobre Pancho Villa/ iba dejando Parral. /Saliendo de su casita/ el Valiente General/ que compuso la Adelita.

Otros corridos se originaron a raíz de hechos protagonizados por los mismos trovadores o sus familiares, que pronto desbordaron a México llegando a los rincones más apartados de América Latina, a través de la radio y las películas mexicanas de gran llegada en los sectores populares de nuestra ciudades.

Música, Letra y Baile del Caribe

Los primeros instrumentos utilizados desde la época colonial fueron el tambor africano, portado por los esclavos, base de la percusión para el ritmo, y la guitarra española, que facilitó la armonía y el rasgueo para las letras. Posteriormente, se sumó el acordeón, importado a Haití por la colonización francesa. Nuevos estudios de etnomusicología lograrán esclarecer más aún los orígenes de esta música, que no sólo es afro sino, al mismo tiempo, una creación de las etnias negras en suelo americano, con otro idioma y en un contexto social distinto.

Esa música jugó un papel importante como elemento de contacultura popular a la cultura oficial de la élite blanca. La danza, al ritmo del tambor,

la magia, la medicina popular -forma de etnociencia- la tradición oral y la jerga criolla se conjugaron para estructurar un sólido basamento contra la discriminación racial. El baile negro fue considerado vulgar y obsceno por la clase dominante blanca, que peyorativamente la calificaba de "merienda de negros", "zarabanda" o "titingo", desarmónica y arrítmica: "se negaban a gozar del complicado ritmo, del sabor que emanaba de las manos y de las sensuales voces"⁴⁰⁵ Así surgió el Son, la Guajira, la Rumba y la Guaracha.

El Son, oriundo del oriente cubano, se impuso a fines de la década de 1920 en Puerto Rico, Panamá, Venezuela y varias islas del Caribe. Su riqueza musical había sido ya percibida por George Bizet al introducir la "Bobanera" en la ópera "Carmen" y por Ravel al incorporar parte de esos ritmos caribeños en su "Rapsodia española".

Compusieron temas antirracistas, para sus hijos con mucha ternura, como la canción "Duerme negrito": "Duerme, duerme negrito/ que tu mama esta en el campo.../ y si el negro no se duerme/ viene el diablo blanco y ...Zás/ le come la patica..."

A mediados de la década de 1930, se inició el proceso de comercialización de la música caribeña. Pronto surgieron variantes del ritmo originario, como llamada rumba-fox. La Conga, difundida por Xavier Cugat, fue una expresión carente de fuerza y creatividad primigenia del ritmo caribeño, adaptada a un público no-negro. La Rumba, asimismo, era carente de fuerza, especialmente hecha para los "blanquitos". Alejo Carpentier sostiene que "cuando los editores de Nueva York y París establecieron una demanda de sones, de congas y de rumbas impusieron sus leyes".⁴⁰⁶ La trompeta pasó a ser un instrumento de las "Big-bandas" para las nuevas danzas: el mambo, el cha-cha-cha, la bamba, bailada por toda la juventud latinoamericana de las décadas de 1950 y 60.

A principios de los 60' con el triunfo de la Revolución Cubana se comenzaron a escuchar nuevas guarachas, creadas y entonadas por Carlos Puebla: "Mi manera de vivir/ no me la cambia ninguno/ y lo digo por si alguno/ piensa que eso va a ocurrir. / Si a mi vecino no le gusta/ como yo vivo/ pues que se mude.../ Y de paso le diré/ el yanqui que está rabiando/ que se vaya acostumbrando/ porque aqui me quedaré"... Años después, surgió la Nueva Trova con las canciones de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez.

La música popular caribeña tuvo un papel importante en la última oleada anticolonial, de 1950 a 1990, que abrazó a millones de personas, en su mayoría de origen negro, en Guadalupe, Martinica, Bécice, Granada, Barbados, Antigua y, sobre todo, la isla grande: Jamaica, liderada por Michael Manley, y la Guyana Inglesa en 1966 con Cheddy Jagan.

La Salsa con su ritmo y con su letra la salsa fue una de las músicas más generalizadas de nuestro continente. Surgida en los barrios latinos de Nueva York⁴⁰⁷, impulsada por la fuerza de esa juventud de los años '60, que aspiraba a transitar por el camino del "mayo francés", el movimiento rebelde negro, varguandizado por Malcom X y los Panteras Negras y estimulados por la renovación musical de Los Beatles, la salsa se propagó rápidamente a todos los países.

La base fundamental de la salsa fue el Son, arreglado con nuevas armonías y nuevas letras urbanas. A la tumbadora para el ritmo, se le agregó el

timbal, el bongó, el bajo, el cuatro, las maracas, las claves y sobre todo el trombón, más agresivo que el saxofón, y funcional al ruido de los barrios.

La temática barrial fue cantada muchas veces por los salseros: "Regresa un hombre en silencio/ de su trabajo cansado./ Lo espera el barrio de siempre/ con el farol en la esquina/ con la basura allá enfrente./ Pablo Puebla/

hijo del grito y la calle/ de la miseria y del hambre/ del callejón y la pena.../ La ropa ya en los balcones/ el viento la va secando.../ Toma sus sueños raídos/ los parches con esperanzas,/ hace del hambre una almohada/ y se acuesta triste del alma". Como puede apreciarse, esta salsa titulada "Imágenes Latinas" tiene un cierto parecido a la letra de los tangos sobre barrios de la década de 1930 y 40.

En "Tiburón", el salsero Titet Curet Alonso replantea el problema social y la crítica al invasor yanqui: "Tiburón que buscas en la orilla/ Palo pa'que aprenda que aquí sí hay honor./ Palo pa'que vea que en el Caribe/ no se duerme el camarón./ Si lo ve que viene, palo al tiburón/ vamos a darle duro sin vacilación./ En la unión está la fuerza/ nuestra salvación. / si lo tuyo es mar afuera/ que buscas aquí so ladrón.../ Póngale un letrero que diga: /en esta playa solo se habla español. / Palo pá que aprenda que aqui/ sí hay honor./ Palo pá que no se coma nuestro/ hermano El Salvador".

Hubo también letras de crítica a los latinos arribistas en la salsa "Plástico": "Ella era una chica plástica, de esas que veo por ahí/ de esas cuando se agitan, sudan Channel Number Thre.../ El es un muchacho plástico, de esos que veo por ahí/ con la peinilla en la mano y, cara de yo no fui/ de los que por tema de conversación discuten que marca de carro es mejor.../Era una pareja plástica, de esas que veo por ahí; / él pensando siempre en dinero, ella en la moda de París. / Aparentando lo que no son, viviendo en un mundo/ de pura ilusión":

La salsa "Americano Latino" de José Noguera es un canto a la unidad de los pueblos latinoamericanos: "Hermoso tiempo el que vivimos/ a pesar de los pesares./ Ya las fronteras van cayendo/ y el amor toma libertades. / En Jamaica bailan rumba/ buena rumba del cubano./ Venezuela baila bomba/ cantada por borricanos./ Nuestras razas bailan juntas/ con cariño americano.../ Porque soy Americano-latino".

La salsa no es sólo para bailar; es también para escuchar su letra, una letra como la de Rubén Blades que cala hondo en la vida cotidiana, al igual que el tango. Durante la década de 1980 se generalizó en los países de América Latina, siendo uno de los bailes preferidos, no sólo por la juventud.

La Cumbia es oriunda del litoral atlántico colombiano; proviene de la voz cumbe, que entre las comunidades negras de la zona tuvo el significado de baile. Es bailada con una coreografía especial, que realza su belleza.

Los temas de las letras están relacionados con la cultura del río, sobre todo el Magdalena, el río más largo y caudaloso de Colombia. La cumbia "La Piragua", de José Barrios, cuenta historias de una piragua que desafiaba las tormentas más huracanadas. En "Yo me llamo Cumbia" se muestra el esplendor del trópico: "Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy/ no hay cadera que se esté quieta donde yo estoy./ Mi piel es morena como

los cueros de mi tambor/ y mis hombros son un par de maracas que besan el sol.../ Yo nací en las bellas playas caribes de mi país, / soy barranquillera y cartagenera, yo soy de ahí".

La cumbia es una música que expresa identidad regional. Quizá sea por eso que haya sido uno de los bailes caribeños más acogidos en la zona andina y el cono sur, donde hasta principios de la década de 1980 se bailaba más que la salsa.

El Vallenato nació también en el litoral atlántico de Colombia. Su creador fue Francisco Moscoté (1780), famoso por su contrapunteo con el diablo. "Muy diablo puedes sé,/ no me tienes acorralao, / por ser diablo desatao/ te rezo el Credo al revés". Los trovadores iban de pueblo en pueblo, narrando historias teñidas de realismo fantástico o mágico. No por azar, se ha dicho que las novelas de García Márquez son un largo Vallenato que aún no termina. En el vallenato, lo básico es la forma de contar el cuento; la música juega el papel de complemento de las letras. El acordeón deja en libertad los fraseos, muy popularizados por Rafael Escalona, de Valledupar, mientras los otros instrumentos marcan el ritmo, que incita a las parejas a apretarse más que en otras músicas caribeñas, salvo el merengue.

El vallenato surgió de tierras habitadas no sólo por negros sino también indígenas, como se refleja en "El indio sinuano" del poeta David Sanchez: "Yo soy indio de los puros de Sinú.../ Esta tierra es mi tierra/ A mi casa llegó un día el español/ y del oro de mi padre se apropió. / Y mi tierra y mi guitarra de las manos.../ Oigan blancos les advierto sí señor/ que mi raza volviera tal como el sol/ a pintarse los cachetes de color/ y a infundirles a ustedes miedo y temblor..."

El vallenato comenzó a bailarse más asiduamente en América Latina en la década de 1980, redimensionado por las interpretaciones de Carlos Vives. De la región del vallenato provienen otros ritmos como el Mapelé, Bambuco y especialmente el Porro. El más conocidos de estos porros fue el "Caimán", coreado por millones de latinoamericanos: "En la población de Plato se volvió un hombre caimán/ se va el caimán / se va el caimán/ se va para Barranquilla".

El Bambuco es otro género musical del sentir popular colombiano. Uno de ellos recuerda los enfrentamientos entre liberales y conservadores después del asesinato del joven liberal Eliécer Gaitán a fines de la década de 1940.

Arnuldo Briceño le puso la música y la letra al bambuco ¿A quién engañas, abuelo?: "Todo por estos politiqueros de oficio/ Ahora te comprendo, abuelo. El bambuco Ora te entiendo por qué, de Pedro J. Ramos, aborda también problemas de su tierra, especialmente los negociados del petróleo, denunciados por el movimiento estudiantil: "Ayer que `tuve en el pueblo/ compadrito Juan José/ los estudiantes gritaban "viva la rigolución"...No entendí lo del petróleo/ ni lo del gringo ladrón/ pero algo tendrá de cierto./ Ora que atisbo mi rancho/ todo jarto de pobreza/ después de haberme jodido/ arando una tierra ajena/ con los guámbitos más jacos/ que los perros del patrón/ ora sí que entiendo por qué/ hablan de rigolución"

La Rumba puertorriqueña fue pronto bailada más allá de las fronteras de su país, que liberado de España cayó prontamente bajo el dominio de EE.UU.

Sus letras expresan su sentir nacionalista y las penurias de los campesinos, al decir de la rumba "Lamento Borincano", creada en 1930 por Rafael Hernández, y cantada por otros pueblos de América Latina: "Sale,/ loco de contento con su cargamento para la ciudad./ Ay, para la ciudad.../y llegan al mercado de la ciudad. / Pasa/ la mañana entera/ sin que nadie quiera/ su carga comprar, ay / su carga comprar.../ Y triste/ el jibarito va/ pensando así,/ diciendo así/ pensando así por el camino..."

El Guaguanco es un tipo de rumba en la cual están condensados los diversos ritmos de la música cubana. Sus letras narran aspectos de la vida cotidiana, con mucha improvisación.

La Samba sido la danza popular más importante de Brasil. En Río de Janeiro, la samba se baila como en sus orígenes, en círculo. La samba carioca se deriva de la samba de los morros, es decir, de las colonias donde vive la gente pobre. Allí, en las colinas surgieron las escuelas de samba. Con letras cruzadas por la alegría, las penas y el recuerdo, como la samba "Lima Barreto": "Vamos a recordar Lima Barreto/ mulato pobre, periodista y escritor./ Figura destacada del romance social/ que hoy laureamos este carnaval.../Impresionantes gritos de amor por los humildes/ luchó contra la pobreza y la discriminación..." Desde 1940 en adelante, la samba empezó a ser bailada en casi todas las ciudades latinoamericanas.

Al ritmo caribeño, nació el Merengue en una de sus islas grandes, República Dominicana. Su diferencia con otras danzas del Caribe es que se baila muy apretado, pierna con pierna que facilita un ritmo peculiar. Cuando se propagó por toda América Latina hasta el Cono Sur en la década de 1980, perdió esta característica al ser bailado de manera separada agitando las manos, quizá por un falso pudor o por la incapacidad de mover las caderas de los chilenos, argentinos y uruguayos.

El merengue Desiderio Arenas está dedicado a este general nacionalista que en 1914 respaldó al presidente liberal Juan Isidro Jiménez por su firme actitud ante las exigencias norteamericanas de controlar las entradas de la Aduana. Nuevas presiones obligaron al presidente Jiménez a destituir a Arias del cargo de Ministro de Guerra. Entonces, el general nacionalista movilizó sus tropas para impedir la invasión de los "marines", combatiendo en los lugares señalados con precisión por el autor del merengue: "De San Juan a las Mercedes/ Puerto Plata a.../ Desiderio fue el más guapo./ Fue en la Barranquita/ donde se libró el primer combate/ en que al yankee se hirió./Fueron las abejas las que le picaron/ a los generales norteamericanos".

La música centroamericana, con excepción de México, tiene estrecha relación con la del Caribe, sobre todo de la Marimba, instrumento africano que luego adaptaron nuestros pueblos. En Panamá compusieron un PORRO titulado Tío Caimán, que narra la situación después de la pérdida del Istmo: "Yo tenía una casa chica, tío Caimán/ y habitaba en Panamá, tío Caimán/ cuando vino la tormenta, tío Caimán.../ De repente el territorio, tío Caimán/ de sur a norte se abrió, tío Caimán/ y la tierra que allí había, tío Caimán,/ Tío Caimán se la llevó.../ Puso el Caimán su bandera/ y la mía me la quitó, tío Caimán..."

En Nicaragua, durante la resistencia a la larga dictadura de los Somoza (1937-1979), se compusieron canciones como Volveré a mi pueblo de Luis Enrique Mejía, creada medio año antes que los sandinistas entraran a Managua: "Volveré a mi pueblo/ por aquel camino/ sembrado de ayer/ ranchos y dolor./ Buscaré en los cerros/ y en los alambrados/ los viejos dolores/ que el tiempo dejó".

El salvadoreño Adrián Goizueta hizo en 1980 la Canción de Farabundo Martí, donde recoge los testimonios por donde pasó combatiendo este líder de la revolución salvadoreña de 1932; "Dicen que dicen que vieron pasar/ a Farabundo Martí,/ por Izalco, Juayúa y León,/ por Sonsonate y Quiche./ Por Nicaragua y El Salvador,/ Por Guatemala pasó/ con la luz de la liberación/ Farabundo llegó.../ Fue en el mil novecientos veinte/ en la dictadura de los Meléndez/ que por su lucha solidaria/ fuera expulsado de El Salvador./ Guaytemala fue su destino/ y algunos años allí vivió./ Fue jornalero, albañil, maestro,/ sufrió con ellos a explotación./ En el año veintiocho/ en Las Segovias luchó,/ compañero de Sandino/ en esa tierra sembró./ Su pueblo crecía con la mañana/ y Farabundo volvió./ Fue en febrero treinta y dos/ que el pueblo dijo basta./ Cuentan que entonces rugió/ la tierra en un inmenso grito.../ Treinta mil los que cayeron.../ Dicen que dicen que vieron pasar/ a Farabundo Martí (bis)".

Esta canción constituye un loable esfuerzo del autor por recuperar la memoria histórica de la revolución de 1932 y de uno de los líderes más destacados de su pueblo. Su fidelidad a los hechos es notable.

La música andina es la música de América Latina que, junto con la mexicana y centroamericana, mejor expresa el mestizaje indígena con blanco. La relación etnia-clase es clave para poder comprender las manifestaciones culturales de la región nuclear andina.

Mucho antes de los incas, los pueblos originarios habían creado una música funcional a sus prácticas mágicas y a sus necesidades de danzar y cantarle a la naturaleza, a la lluvia, al sol, a la luna. Las estatuillas de cerámica muestran a esos pueblos tocando instrumentos musicales inventados por ellos. Siglos más tarde, incorporan la guitarra española y el arpa, adaptándolos a su música andina y acoplándolos a su tradicional flauta.

Así surgieron el Yaraví, el Huayno, la Huanca, el Tikirari, el Pasacalle, la Baguala, el Huayno, el Pasillo, la Zamacueca y su derivado la Cueca chilena y mendocina.

El Huayno es una de las danzas más populares de esta región, aunque ahora presenta una imagen en apariencia más resignada del indígena. De todos modos, se conservan algunos temas vernáculos referidos a la naturaleza, a las fiestas y al amor a la tierra. Inclusive, la forma de danzar sigue siendo colectiva.

El Carnavalito es un baile destinado a celebrar el carnaval, conmemoración que los indígenas adaptaron de la

fiesta española, en uno de los tantos sincretismos que produjo el choque de la cultura europea con la aborígen. El carnavalito fue incorporado a las celebraciones que tradicionalmente hacían y hacen los pueblos originarios

para conmemorar fiestas de la comunidad. Uno de los carnavalitos más conocido es "El Humahuaqueño, oriundo de la provincia argentina de Jujuy, cerca de la frontera con Bolivia: "Llegando está el carnaval/ quebradeño, mi cholita, ¡ay! / fiesta de la quebrada/ humahuaqueña para cantar,/ erque(corneta), charango y bombo, /carnavalito para bailar..."

La Cueca chilena, derivada de la zamacueca peruano-ecuatoriano, surgió en el Valle Central; pronto se extendió a todos los rincones de Chile hasta convertirse en un baile nacional, pero con las especificidades de cada región. No es lo mismo la cueca nortina, que se baila de Arica a Coquimbo, que la de Santiago y otras ciudades. Inclusive en el Valle Central, la cueca del "roto" o campesino pobre es diferente a la del huaso rico; aquel la baila descalzo o con alpargatas; éste con espuelas de plata. La cueca chilota se baila a saltos por pescadores de la isla de Chiloé, engarrotados por el frío a su regreso de alta mar.

Las letras de las cuecas del Norte tienen un sabor más minero que campesino y las del Sur abordan temas de pescadores. Las del Valle Central idealizan la vida rural, encubriendo la explotación del jornalero agrícola y del minifundista, salvo estrofas como "comprendo la diferencia/ que hay de patrón a inquilino".

Las canciones de Violeta Parra, recuperada en gran parte de la tradición campesina, significaron un cambio cualitativo en la música popular chilena, enriquecida también por Margot Loyola. En la tonada Al centro de la injusticia, Violeta narra facetas del país: "Chile limita al norte con el Perú/ y con el Cabo de Hornos limita al sur./ Se eleva por el oriente la cordillera/ y en el oeste luce la costanera,/ la costanera./ Al medio están los valles con sus verdores/ donde se multiplican los pobladores./ Cada familia tiene muchos chiquillos/ con su miseria viven en conventillos,/ en conventillos.../ La papa nos la venden naciones varias/ cuando del sur de Chile es originaria./ Delante del emblema de tres colores/ la minería tiene muchos bemoles/ muchos bemoles,/ muchos bemoles./ El minero produce buenos dineros/ pero para el bolsillo del extranjero..."

En Gracias a la vida, Violeta Parra hace un reconocimiento expreso de la sabiduría popular: "Gracias a la vida que me ha dado tanto/ me ha dado la risa y me ha dado el llanto./ Así yo distingo dicha de quebranto,/ los dos materiales que forman mi canto./ Y el canto de ustedes que es mi mismo canto./ Y el canto de todos que es mi propio canto./ Gracias a la vida que me ha dado tanto".

El Pasillo es "sin duda el más celebrado ritmo ecuatoriano y el menos afectado por la agresiva invasión de la música extranjera (...) Los campesinos pobres que huyen del latifundio o la sequía, los jóvenes audaces que dejan la casita serraniega con la ilusión del puerto, o los que se expatrian en lejanos países, tienen en el pasillo un mensajero y testigo de sus desgarramientos."⁴⁰⁸ Un pasillo de Abel Romero Castillo dice: "Todo lo que quise/ tuve que dejarlo lejos;/ siempre tengo que escaparme/ y abandonar lo que quiero".

El Valsecito peruano tiene en sus letras un parecido con el pasillo ecuatoriano. Al ritmo zapateado se escuchan historias que hablan del

hombre de la sierra que ha migrado a la ciudad; del "cholo" que añora su terruño.

Uno de los más famosos no sólo en Perú sino en América Latina es "El Plebeyo", sobre todo cantado por Los Morocuchos: "...Luis Enrique el plebeyo el hijo del pueblo/ el hombre que supo amar/ y que sufriendo está/ esa infamante ley de amar una aristócrata/ siendo plebeyo él.../ ¡Señor porque los seres no son de igual valor"

La música llanera, oriunda de la sabana venezolana y colombiana, que abarca de la cordillera andina oriental hasta el río Orinoco, entre los ríos Arauca y Guaviare.

Estos cantares -expresados en una bellísima poesía- expresan la embrujadora naturaleza tropical, los pesares y amores del mestizaje negro e indígena, diestro en el uso del caballo y el lazo.

Una expresión del sentir popular de los llanos venezolanos es el Pasaje Llanero Simón Bolívar, cristalina forma de identidad latinoamericana: "Simón Bolívar, Simón/ caraqueño americano/ el suelo venezolano le dio la fuerza a tu voz/ ... Simón Bolívar, Simón/ revivido en las memorias/ que abre otro tiempo a la historia, / te espera el tiempo, Simón/ Simón Bolívar, razón,/ razón de pueblo profunda,/ antes de que todo se hunda,/ vamos de nuevo, Simón".

El Joropo es uno de los bailes más típicos. Uno de ellos "Ay, sí, sí" cantado por Luis Ariel Rey, llamado "el jilguero del Llano" decía: "Ay, sí, sí, yo no soy de por aquí/ ay, sí, sí, yo vengo de casanare/ Ay, sí, sí, el orgullo del llanero/ ay, sí, sí, yo les voy a contar/ ay, sí, sí, buen caballo, buena silla/ buen caballo, buena silla, buena sogá, pa' enlazar..."

Otras maravillosas canciones llaneras venezolanas han sido popularizadas por Soledad Bravo, los Torrealbas, María Teresa Chacín y el siempre vigente Simón Díaz.

El resurgimiento de la música Folklórica argentina a partir de la década de 1940 y 50 se dio en el marco de un proceso de profundas transformaciones demográficas, sociales y políticas, que convirtieron las canciones de tierra adentro en una música de resonancia nacional y, ulteriormente, latinoamericana. Los recién llegados a la ciudad, que sentían nostalgia por su vida rural, empezaron a descubrir en Buenos Aires que existían radios que transmitían canciones de un cuyano llamado Antonio Tormo.

El gobierno de Perón decretó la obligatoriedad a las radioemisoras a transmitir por lo menos un 50% de música nacional. Pronto empezó a ganar espacio Atahualpa Yupanqui y luego Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Hermanos Abalos. La guitarra, virtuosamente rasgueada por Eduardo Falú, pasó a ser uno de los instrumentos más escuchados y aprendidos por la juventud. En la década de 1960 triunfaron Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Cesar Isella, el Chango Farías y otros, cuyos temas encontraron dos grandes intérpretes: Mercedes Sosa y Teresa Parodi. Así se popularizaron la Baguale, la Vidala, la Zamba., reverdeciendo el Malambo, el Gato y el Chamamé.

Conocedor de muchos ritmos, Atahualpa Yupanqui anotaba que "el bailecito ha venido de arriba, del altiplano. Ha venido llorando ausencias en las queñas y siendo fiestero en las cuerdas de los charangos...la zamba, ceremoniosa, dulce, expresadora de amores y esperanzas...El malambo: galope alegre. Rivalidad con sentido rítmico y apostura gaucha..."409

La nueva Canción Latinoamericana

En este estilo musical vuelve a redimensionarse la palabra; el texto filudo de la canción ensambla con la fuerza y el vigor renovado de una música de adentro, que busca una identidad común latinoamericana. No por azar, esta nueva canción surge con el aliento que dio el triunfo de la primera revolución socialista del continente. La nueva canción se generó en brazos del ascenso popular que produjo en América Latina la victoria de la revolución Cubana.

Uno de los más lúcidos exponentes fue Alfredo Zitarrosa, quien dijo: "La Nueva Canción Latinoamericana es el fruto del trabajo de numerosa gente, incluidos los poetas académicos. Comparten una temática nueva, es decir, una problemática y una conciencia: que los latinoamericanos tenemos un destino común: la liberación de nuestros pueblos".410

Daniel Viglietti cantó en 1968 al padre Camilo Torres, poco después de su muerte en combate: "Donde cayó Camilo/ nació una cruz,/ pero no de madera,/ sino de luz./ Lo mataron cuando iba/ por un fusil./ Camilo Torres muere para vivir"... La propuesta musical latinoamericana de Viglietti es manifiesta en Canción para mi América. Su poesía toca más de cerca el piso social en la canción coreada por cientos de miles, titulada A Desalamburar: "Yo pregunto a los presentes/ si no se han puesto a pensar/ que esta tierra es de nosotros/ y no del que tenga más./ A desalamburar, a desalamburar/ que la tierra es nuestra,/ es tuya y de aquel/ de Pedro, María, de Juan y José....."

El Payo Grondona, Angel Parra, el Temucano, los Quilapayún y otros en Chile cantaron, al proceso que culminó con la Unidad Popular, creando musicalmente cosas interesantes, pero con letras triunfalistas que pretendían "concientizar" a un pueblo que estaba tan concientizado por su propia experiencia que sólo necesitaba una conducción política distinta a la de los partidos a los cuales estaban adheridos esos cantores. Los militares se ensañaron con ellos en la persona de Víctor Jara411, luchador infatigable de las causas del pueblo.

Uno de los valores más auténticos de la nueva canción latinoamericana fue el venezolano Ali Primera, prematuramente fallecido en un accidente automovilístico a principios de 1985. Trasmecía una fuerza increíble a su pueblo, sin hacer concesiones a la politiquería ni a los propios trabajadores, por el profundo respeto que tenía de ellos. Una de las mejores baladas de Ali Primera es Casas de Cartón: "Que triste se oye la lluvia/ en los techos de cartón!/ Que triste vive mi gente/ en las casas de cartón!/ Viene bajando el obrero/ casi arrastrando sus pasos/ por el peso del sufrir:/ mira que mucho ha sufrido/ mira que pesa el sufrir...."

Y no podía faltar una canción al hombre que sin ninguna duda representó a la nueva generación latinoamericana. Se la dedicó en forma de Guajira el

compositor e intérprete cubano Carlos Puebla, exponente de la antigua pero siempre nueva canción, cuando Ernesto Che Guevara partía a formar el ejército continental revolucionario: Hasta siempre: "Aprendimos a quererte/ desde la histórica altura/ donde el sol de tu bravura/ le puso cerco a la muerte..."



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME:

<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos,

información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores.

© CEME web productions 2003 -2006